

KONAN UNIVERSITY

# 膝が痛い芸術家 - アール・ブリュットは支援概念になり得るのか（追悼 港道隆教授）

著者	服部 正
雑誌名	心の危機と臨床の知
巻	17
ページ	61-72
発行年	2016-02-29
URL	<a href="http://doi.org/10.14990/00002819">http://doi.org/10.14990/00002819</a>

## 膝が痛い芸術家

——アール・ブリュットは支援概念に  
なり得るのか

服部 正

はじめに

サヴァイヴァルのためのアート。生と死を扱う美術表現は古今東西、枚挙に暇がない。だが、それなしでは生きることままならないような、生き残りを賭けた美術ということならば、やはり私が最初に思い浮かべるのはアウトサイダー・アートであり、障がいのある人の創作活動だ。はたしてアウトサイダー・アートという考え方は、危機的な現代社会を生き延びる有効なツールとなるのだろうか。

たとえば、アドルフ・ヴェルフリはどうだろう。一八六四年にスイスのベルンで生まれたヴェルフリは、わずか一〇歳にして孤児となり、養家となる近隣の農家を転々としながら使用人として働いた。最年少で立場の弱かったヴェルフリは、使用人

たちの格好のストレスのはけ口となり、からかいや暴力やいじめが日常的に繰り返されていたという。成人してからはベルン市内で様々な職に就いたが、幾度かの万引きや女性に対する痴漢行為により逮捕され、短期間の服役を繰り返していた。そして一八九五年に幼女に対する軽微な暴行の罪で捕らえられた際には、刑務所ではなく郊外のヴァルダウ精神病院に収容された。そこでの診断は統合失調症で、ヴェルフリは一九三〇年に没するまでの後半生をその病院で過ごした。その間、一九〇四年頃から没する直前まで創作活動を続け、その作品はアウトサイダー・アートを代表するものとして高く評価されている。一九七五年には作品を管理する財団も設立され、財団から作品の



図1：アドルフ・ヴェルフリ、ベルン市美術館での展示風景（2008年著者撮影）

寄託を受けているベルン市美術館にはヴェルフリの常設展示スペースがある。

作品を見てみよう。ヴェルフリの作品は、誇大な幻想を伴う自叙伝である。一、六〇〇点の挿絵を含む二五〇〇〇ページ、四五巻に及ぶこの自伝（図1）では、世界の「科学的探究」や神々との結婚と聖アドルフ王国



図2：アドルフ・ヴェルフリ  
《ネヴァーランガー島  
全景》1911年、色鉛筆・  
紙、アドルフ・ヴェル  
フリ財団所蔵

の設立、空想上の惑星への旅行といった壮大な物語が展開されている。一九一

（図2）は、架空の島の地形図を描いた物語の挿絵である。左

右上下に対称性を意識した構造を有する画面のあちこちに人物像や抽象的なモチーフが繰り返し配置され、その隙間を埋めるように文字や六線譜による楽譜が描き込まれている。この作品はいわば、彼の自伝を文字と絵と音楽で示した紙の上の総合芸術なのである。随所に配された人物は彼の分身であり、彼らは正面を向きながらも、コプト美術のように黒目だけを横に向けて視線を逸らせている。

アウトサイダー・アートの収集と展示で名高いローザンヌのアル・ブリュット・コレクションの初代館長も務めた美術史家のミシェル・テヴォーは、ヴェルフリ作品の特徴を「城壁による防御システム」と呼んだ<sup>(1)</sup>。それらは、ヴェルフリが被ってきた過酷な体験、すなわち貧困、虐待、孤立、病気などに関連付けられるものであり、彼の作品に現れる多重の城壁と目を逸らした見張り番は、それらの境遇に対する防御のシステ

ムなのだという。過剰なまでの画面の囲い込みは、それによって囲い込みの行為、すなわち監禁するという行為そのものを無力化しようとするヴェルフリ意志であるとテヴォーは解釈する。盗み見るような視線も、虐待を受けた養家での少年時代や精神科の病院内で彼が獲得した処世術と関係しているという。ヴェルフリ作品は、彼に過酷な半生を強い社会に対する報復行為であり、彼にとって不条理極まりない人生と折り合いをつけるための自己防衛の手段だったとテヴォーは主張する。

テヴォーの解釈を信じるなら、ヴェルフリ作品が示す重層的な枠組みの構造は、彼の身体に刻印された体験と密接に関係している。それは芸術病理学的に解釈されるような、単純化された因果関係ではなく、彼が精神科病院での監禁という過酷な境遇で生き延びるための能動的な選択の結果であり、多分にトラウマ的な幼少期を克服するための巧みな戦術でもある。つまるところそれは、創作に対する意欲などという言葉では片づけられないほど切実な、サヴァイヴァルのための手段なのだ。

ところで、このような切羽詰った表現に対して「アル・ブリュット [art brut]」という名前を付けたのは、二〇世紀後半のフランスの画家ジャン・デュビュッフェである。彼は一九四〇年代の半ばから、そのような作品の熱心な収集と普及のための活動を行ったわけだが、このアル・ブリュットという言葉が、約七〇年の時を経た極東の日本で急速に注目を集めている。

たとえば滋賀県では、二〇一一年に県内の美術振興政策のキーワードを「美の滋賀」と定め、その中心的な三つの柱のひとつに「アール・ブリュット」を据えた。同年には「アール・ブリュット発信検討委員会」を設置し、その提言を受けた二〇一二年度からは「アール・ブリュットの魅力発信事業」を継続的に行い、展覧会やシンポジウムなどを通じて「アール・ブリュット」の普及に邁進している。また二〇一五年一月には、東京オリピック・パラリンピックに向けて障がい者の芸術文化振興施策を進める東京都が、都の芸術文化評議会に「アール・ブリュット検討部会」を設置し、都内に作品展示機能を持つ拠点を整備する方向で検討を進めている。これらは、デュビュッフェと同じ「アール・ブリュット」という言葉を用いながらも、障がい者の芸術文化の振興という政策的意図が強く盛り込まれているという点で、ずいぶん性質が異なるもののようにみえる。

一方で、障がいのある人の創作活動に対して「アール・ブリュット」という欧米の美術界で生まれた美術批評概念を当てはめることに対しては、批判的な立場も存在する。たとえば京都のNPO法人スウィングは、「オレたちひょうげん族」と銘打って「芸術創作活動」を積極的に展開しているが、二〇一五年二月に大阪で開催した展覧会のフライヤーで「『障害者アート』の代名詞のように使われはじめた『アール・ブリュット』という言葉。大きな影響力や発信力を持ちながらも、それ故に内包

する危険性を不安視する声も少なくなく」と述べている。このスウィングのように、「アール・ブリュット」という名前のもとで障がい者の創作物のプロモーションを行うことに対する批判的姿勢を表明する福祉や美術の関係者も少なくない。

しかしここでの問題は、「アール・ブリュット」という言葉を悪者にしても何も解決しないということだ。障がい者の芸術活動の支援をめぐって、「アール・ブリュット」という言葉を利用する立場にも、それを痛烈に批判する立場にも、それなりの理由と利害がある。そのことを「アール・ブリュット」という言葉の問題に収斂させてしまうことは、福祉と美術の間にある大きな問題を見落としてしまうことにつながるのではないかと危惧する。やや前置きが長くなったが、本稿ではこのアール・ブリュットという概念の解釈を通じて、障がい者の創作活動の支援において重要なことは何かを考えてみたいと思う。それはすなわち、現代社会をより良く生き延びる術を考えることにもつながるだろう。

## デュビュッフェのアール・ブリュット

先にも触れたように、デュビュッフェにとつてのアール・ブリュットは、美術作品において見られるある種の表現を評価するための概念だった。そのことは、欧米のアール・ブリュット

やそこから派生したアウトサイダー・アートという概念のもとで行われている美術活動においては、現在でも原則的には継承されている。

その一例として、ドイツのフランクフルト・アム・マインにある障がい者のための創作活動の場所、アトリエ・ゴルトシュタインを紹介しよう<sup>(2)</sup>。このアトリエは、フランクフルト・オペラ座の衣装デザイナーだったクリステイアーネ・クティツチオ氏が二〇〇〇年に設立したものだ。このアトリエは近年、欧米のアウトサイダー・アートの世界で急速に注目度を高めている<sup>(3)</sup>。参加する約二〇名の創作者は、クティツチオ氏が自分で「発掘」したものだ。福祉施設や病院を回って、そこで行われている芸術療法の教室や廊下に飾られている作品などから一%の面白い作り手、面白くなりそうな作り手を見つけ、後見人や施設や親を説得して仕事やカリキュラムの後にアトリエに通えるようにしたという。スタッフはクティツチオ氏以外も美術家と美術系の学生で、彼らによって作品は厳しくされる。彼らのデイスカッションで「クオリティ」が低い、伸びないと判断された作家には辞めてもらうこともあるという。

これはやや極端な例かもしれないが、欧米における障がい者のためのアートスタジオの多くは、作品や参加者の意欲によるセレクションを行い、その代わりに彼らを美術家として処遇するというを行っている。アウトサイダー・アート専門の画

廊と契約をしたり、専属のスタッフを雇用して自ら画廊を運営しているというスタジオも多い。そうして作品はコレクターの間で流通していく。そのようなあり方は、福祉サービス事業所の中での余暇活動として全員で一斉に創作活動を行ったり、事業所の利用者の中から希望者を集めて週に一回程度の創作活動を行うというスタイルが一般的な日本の障がい者の創作活動とは大きく異なっている。一見したところ、才能のある障がい者のみが作品を創作する場を与えられ、その作品が美術として市場で流通するという欧米流のアウトサイダー・アート／アール・ブリュットの仕組みは、障がい者の支援やインクルージョン（社会的包摂）という視点からは遠い場所にあるように感じられる。それゆえに、日本における障がい者の創作活動に対してアール・ブリュットという言葉を用いることに対する批判も存在するのである。

それでは、やはりアール・ブリュットという考え方は、障がい者の支援とは対立するものなのだろうか。そのような観点からアール・ブリュットを考える場合に、注目すべきデュビュツフェの発言がある。「消化不良の人の芸術や膝の悪い人の芸術というものがないように、精神疾患の人の芸術というものはない」<sup>(4)</sup>というものだ。これは、一九四五年七月のスイス旅行を機にかねてから関心を持っていた精神疾患の患者の作品を収集し始めたデュビュツフェが、一九四九年にパリで企画した大

規模なアール・ブリュットの展覧会「文化的芸術よりも好ましいアール・ブリュット」に併せて発表した同名のテキストに含まれるものだ。障がいのある人の作品を通常の美術家の作品と区別すべきではないというこの発言は、障がいと健常の間のバリアを取り払うという意味ではインクルーシブな社会のあり方を提案するものと理解することができる。一方でこの言葉は、芸術において障がい者を特別扱いする必要はないと解釈することも可能であり、その場合は障がい者の支援という視点には逆行することになる。先のバリアの撤廃という観点にしても、「障がい者の芸術」というものが存在しないということなら、創作活動において障がい者の支援という視点そのものが成立しなくなる。果たしてデユビュツフェのこの発言は、障がい者福祉を無に帰してしまうものなのか、それとも障がい者の芸術活動の支援という視点からも一顧の価値があるものなのだろうか。そのことを検討するためには、まずはなぜデユビュツフェがアール・ブリュットという特別な造語を用いたかということを考えてみる必要がある。一九四五年にスイスの精神科病院でアドルフ・ヴェルフリをはじめとする多くの統合失調症の患者の作品に触れたデユビュツフェは、それらの作品の価値を高く評価するとともに、このような種類の作品は決して統合失調症という疾患がもたらしたのではなく、西洋文明や欧米の芸術文化との断絶によって可能になるものだと確信する。そのため、

精神科病院以外にも収集の照準を広げ、幻視家、霊媒、民間の宗教家、囚人などの創作物にも目を向けるようになる。そして、それらの作品を言い表すための特別な言葉が必要だと考える。それらの作品を掲載した画集の出版を目論んでいたデユビュツフェは、友人に宛てた一九四五年の手紙で次のように書いている。

（アール・ブリュットと銘打たれた出版物では）、狂人の芸術（*l'art des fous*）だけではなく、より広い意味で通常の美術界とは無縁の人たち、現代の芸術表現について知識の乏しい人たち、あるいはそこから意図的に距離を置いている人たちによる創作物を対象とする<sup>(5)</sup>。

デユビュツフェのこの発言は、作品を医療から芸術の領域へと転置し、その作り手を精神疾患の患者から美術界のアウトサイダーへと読み替えるものだった。一九四九年の展覧会のテキストで精神疾患の患者による芸術という考え方が膝の悪い人による芸術という概念と同じほどナンセンスだと述べたデユビュツフェは、「狂気が彼に翼を与え、彼の洞察力を高める」ということを認めたうえで、そのような作り手を精神科の病棟の中に置いておくことには何の合理性もないと糾弾する<sup>(6)</sup>。つまり、障がい者、非障がい者という区分は西洋文明が押し付けた恣意

的なものに過ぎないのであって、芸術において存在するのは、常軌を逸した特別な美術と凡庸な普通の美術という差でしかないというのだ。

### 「障がい者の芸術」とアール・ブリュット

以上のことから明らかなように、デュビュッフェのアール・ブリュットは作品の質に関する選別を行うための美術批評概念である。一方、デュビュッフェが否定した「障がい者の芸術」という考え方は、作品の質というよりは作者の資質に関する選別である。実はそのどちらもが、特定の作品をその名前の下に囲い込む機能を有しているという点では共通しているのだが、その内容は著しく異なる。ここまで検討してきた観点からすれば、障がい者の支援という立場に立てばアール・ブリュットという作品による選別には問題があるように感じられ、逆に美術批評という視点からとらえた時には障がい者の芸術という作品の取りまとめ方に対して居心地の悪さを感じるということだろう。

そうであるなら、障がい者の支援に関わる人は一様にアール・ブリュットという名前を障がい者の作品に用いることに否定的かというと、現実にはそうなっていない。むしろ日本における障がい者支援の政策においては、アール・ブリュットという言葉

が好んで用いられる傾向があるということとは先に述べたとおりだ。このことはどう考えればよいのだろうか。

デュビュッフェのアール・ブリュットに関して、ここでもうひとつ考えておかなければならないことがある。それはこの言葉を通じてデュビュッフェが痛烈な西洋文明の批判を行っていたということだ。アール・ブリュットは作品を選別するための美術批評概念であると同時に、過激な社会批判を展開するための旗印でもあった。一九四五年に発表された「絵画についての一般向け講演の草稿」の中でデュビュッフェは、芸術におけるアカデミズムの否定、社会を支配している権威主義の否定を徹底的に展開している。「音楽学校で何十年も学んだような人たちは、芸術について全く馬鹿げた、完全に間違った考えを持っています」<sup>(2)</sup>と自国の芸術教育制度を否定するデュビュッフェは、政府による芸術振興策も否定する。

ここ数世紀の間に、…芸術はどんどん退屈になってしまいました。首長や王様たちが芸術を奨励し、それを官僚化してしまったのです。首長や王様たちというのは、大体が退屈な人たちで、スイングを踊ったりなんかしません。もしあなたが楽しく過ごしたいなら、そんな人たちをパーティに招待したりしないほうが無難です。政府が芸術を奨励しはじめたら、もう何もかもおしまいです。…芸術のためには、健全



な芸術と芸術家のためには、芸術が誰からも保護されず、自力でやっていた時代の方が望ましかったのです<sup>(8)</sup>。

このように語るデュビュツフェが発案したアール・ブリュットという言葉を、なぜ日本の行政はわざわざ好んで用いるのだろうか。アール・ブリュットという言葉を用いて障がい者の芸術活動を支援するという行為は、上のデュビュツフェの言葉とは全く矛盾するのではないだろうか。

その理由は、日本においてアール・ブリュットの名前で呼ばれている作品のほとんどが障がいのある人によって制作されているということと関係している。デュビュツフェが最初の段階で構想したように、本来のアール・ブリュットは同時代美術に対する「知識の乏しい人たち」や「そこから意図的に距離を置いている人たち」の作品だった。それゆえ、オーギュスタン・ルサージュやロール・ピジョンのような幻視家や霊媒の作品がそこには多く含まれている。一方、たとえば二〇一〇年にパリのアル・サン・ピエールで開催され、その後二〇一一年四月の埼玉県立近代美術館を皮切りに、新潟市美術館、高知県立美術館など日本各地の公立美術館を巡回している「アール・ブリュット・ジャポネ」展に含まれる六三人の作家の場合は、田島征三や宮間英次郎などわずか数名を例外として、ほとんどが知的障がい、発達障がい、重度の精神疾患などによる障がい者で占め

られている。

つまり、現代の日本でアール・ブリュットと呼ばれているものは、作品の質による選別であると同時に、「障がい者アート」という作者の資質に関わる選別を内包しているということになる。だからこそ、それは障がい者の福祉に関わる問題となり、行政が支援に力を入れる理由が成り立つのだ。しかも、明確に「障がい者の芸術」と呼ぶことで生じる排他的な印象を、アール・ブリュットという言葉なら和らげることができる。障がい者と健常者の境界を解体することを目論んだアール・ブリュットという言葉を「障がい者の芸術」に適応することで、「障がい者の芸術」という選別が有する障がい者の隔離という構造を隠蔽することができるのである。これは、インクルーシヴな社会を目指すべき福祉行政としては歓迎すべきことかもしれないが、障がいと非障がいという区分を無効にしようとしたアール・ブリュットの極端な曲解と言わざるを得ない。

しかもここでの問題は、アール・ブリュットという言葉の曲解による差別的な構造の隠蔽ということにとどまらない。社会制度の批判という側面をもつアール・ブリュットは、それを有効に機能させることができるなら、現代の福祉の仕組みについて考えるうえでも有益なヒントとなり得るはずだ。にもかかわらずそれを「障がい者の芸術」と曲解することは、それが本来有していたはずの福祉的な貢献の可能性をなきものにしてしま



う。アール・ブリュットという考え方は、その本来的な意味においても社会的支援と対立するものではない。アール・ブリュットと障がいのある人の創作活動の生産的な関係を考えるためには、アール・ブリュットの意図的曲解ではなく、それを正しく理解することを支援と社会的包摂につなげなければならない。そうでないなら、アール・ブリュットを障がい者の創作活動に用いることは、きわめて不誠実な行為だと言わざるを得ない。次節では、引き続きそのことを考えていこう。

## アール・ブリュットから支援へ

障がい者の創作活動の代名詞としてアール・ブリュットを曲解するのではなく、アール・ブリュット本来の意味に立ち返ったうえで、かつそれを障がい者の芸術に対して有効に機能させるとは、どのようなことなのだろうか。それを理解するために、膝が痛い芸術家と同じく、芸術において障がい者を特別扱いする必要はないというデビュツフエが、アール・ブリュットの作り手たちをどう捉えていたのかを考えてみよう。

一九四九年の最初の大規模な展覧会で、デビュツフエは「私たちの展示品の多くは（ほぼ半数は）、精神科の病棟の中にいる人によって作られたものだ」<sup>(9)</sup>と述べている。それに続けて、彼らを特別な場所に置くことには何の合理性もないとい

う精神医療批判をデビュツフエは展開するわけだが、それは彼らの作品の特殊性を否定しているわけではない。アール・ブリュットは、常軌を逸した特別な美術と凡庸な美術を厳格に区別する概念でもあるからだ。そのような特別な作品の作り手たち、少なくともデビュツフエが特別だと感じる作品の作り手たちに対して、後のインタビュでデビュツフエはこう語っている。

私の文化的素養はあまりに広範です。アール・ブリュットの作り手たちは、そのほとんどが教育を受けていません。私の場合はそうではありません。私は、アール・ブリュットに近い精神的な位置が獲得できるように、常に意識的に努力してきました<sup>(10)</sup>。

デビュツフエにとつて、アール・ブリュットの作り手は学ぶべき対象だった。決して技術的なことではなく、題材や発想源としてでもない。芸術の創造者としての精神の状態、マインド・セットを彼らから学ばなければならないとデビュツフエは考えていた。この発言もまた、芸術の価値観を転覆させる彼流のプロパガンダなのかもしれない。しかし、この発言をあえて字義通りに学ぶ謙虚さをもつことが、障がい者の社会的支援という観点からは重要だろう。



図3：大阪・朝日会館ホール「精神薄弱児童擁護展覧会」(1939年1月24日～27日) 展示風景 (『知的・身体障害者問題資料集成(戦前編)第13巻』、不二出版、2006年より転載)

一九九四年に制定されたハートビル法、それが交通バリアフリー法と統合された二〇〇六年のバリアフリー新法、二〇〇二年の身体障害者補助犬法、さらに二〇一六年に施行される障害者差別解消法などを通じて、障がい者を取り巻く社会環境や社会制度的なバリアは徐々に取り除かれつつある。決して十分とは言えないにしても、障がい者の周囲に何らかの支援者がいたり、支援体制があるということは、少なくとも日本では社会制度上ある程度まで実現されている。しかし、社会的なインクルージョンのために真に必要なのは精神のバリアフリーである。それは、障がいのある人を支援すべき対象として分離している限り実現しない。「障がい者の芸術」という囲い込みが社会福祉的観点からも問題であるのはまさにその点だ。

歴史的にみても、「障がい者の芸術」を支援すべき対象として保護することはこれまでにも行われてきた。日本で最初に障がいのある人の創作活動が盛んに奨励され、一般の人々の目に触れる場所で行われるのは、昭和一〇

年過ぎのことだ。その中心にいたのは、若き山下清が在園したことで有名な千葉県の八幡学園の創立者の久保寺保久だった。

この時期に久保寺は、障がい者の福祉拡充のための「精神薄弱児保護法」の制定を国家に働きかける運動を行っていた。その運動に対する世間の注目を高めるために、山下清をはじめとする八幡学園の園児たちの創作物の展覧会(図3)が幾度も開催され、久保寺はその機に乗じて社会啓発のための講演会を繰り返し開催した。

法律制定を目指す久保寺の運動は、本人の急逝と太平洋戦争へと向かう社会情勢の中で頓挫したが、戦中戦後を通じて福祉関係者による障がい者福祉の拡充を求める運動は様々なたちで継続され、その後では障がいのある人の創作物にも同じく様々な役割が課されてきた。その役割がより強く意識されるようになるのは、主に一九九〇年代に入ってからである。一九八三年に国連が制定した「障害者の一〇年」に関する様々な活動が日本でも成果を上げたこの時期、障がいのある人が社会参加するためのひとつの方法として創作活動が意識され、福祉施設の日常的なプログラムのなかに創作的活動が組み込まれる機会が急激に増加した。そのような活動で制作された作品は、支援者の熱心な活動によって一般社会にも広く認識されるようになっていった。

障がい者の芸術に対するこのような取り組みが大きな成果を



図4：クラレンス・シュミット《鏡の家》  
1948～1968年 (Raw Vision, no. 56,  
2006年より転載)

挙げてきたことは間違いない。ここ数年來、国や地方自治体が率先して障がいのある人の創作活動を支援するようになったのは、紛れもなくこのような民間レベルでの支援活動の成果であるし、先に挙げた一連の法律の制定にも、障がいの芸術活動の浸透が一役買った

郊のウッドストックに移り、山腹に一室だけの住居を作った。それ以来、二〇年近くの歳月をかけて、彼はこの小屋をまるで生き物が成長するように、七階建て三〇室以上の巨大な建造物に発展させた。建物には、過剰なほどの装飾も施されていた。アルミホイルで包まれた木の枝、鏡、造花、玩具などで壁や室内は覆われ、色とりどりの電球の光や太陽光がそこに反射した。この奇妙な家が《鏡の家》と呼ばれるのもそのためだ。しかしこの家は現存しない。一九六八年の火災で焼失したからだ。原因は、この家を不快に思う近隣の住民による放火だったとの説が有力である。

ているだろう。しかし、次の一步を踏み出すためには、制度上のバリアではなく心のバリアを解消しなければならない。障がいのある人の身近にいる支援者ではなく、支援者の数を増やすことでもなく、支援に関わらない人がそれを他人事としないことが次のステップなのだ。卑近な事例ではあるが、阪急電車の優先座席が一九九九年に「全座席は社会的弱者が優先」という理念から撤廃されたものの、その理念が実現しないまま二〇〇七年に復活したように<sup>(11)</sup>、社会のすべての構成員が支援者となることは決して簡単ではない。

もう少し芸術に即した例を挙げよう。クラレンス・シュミット（一八九七―一九七八）の《鏡の家》（図4）だ<sup>(12)</sup>。ニューヨークで建築の仕事をしていたシュミットは、四〇代前半で近

シュミットに障がいがあったかどうかは分からない。しかし、ある種の強迫的ホーディング（収集癖）であることは間違いないく、周囲には不気味な奇人と映ったことだろう。障がいのある人に対する近隣の住民の無理解という問題は、たとえば福祉サービス事業所の設置に対する近隣からの反対など、現代の日本でも頻繁に起こっていることだ。支援に無関心な人、芸術に無関心な人、そのすべてが潜在的な支援者に転換することは決して容易ではないが、真の社会的インクルージョンとはそのような社会が実現することではないだろうか。そのためには、障がい者を支援の対象として分離するのではなく、支援者と被支援者の壁を取り払うことだ。すべての人が支援者であると同時に被支援者であるという相互支援の意識が共有できたとき、近隣か

らは「不気味な奇人」は消え、全座席優先席の理念も実現するだろう。

もしアール・ブリュットが支援概念として機能するとすれば、それはインクルージョンのためのパラダイムシフトを社会に提案しているという点だ。膝が痛い人の芸術がないように障がい者の芸術もないという主張は、社会における障がい者、非障がい者という固定的な区分の不合理さを指摘するものだ。しかし同時にこの概念では、「狂気」の翼を獲得できれば誰もが個性を自由に羽ばたかせて賞賛すべき創作活動を行うことができる。とされる。しかも、そのような精神の状態を獲得した人は学べき対象となるという。それは、私たちに多様性への理解と尊敬、あるいは畏怖を求めるだけでなく、これまで被支援者と思われていた人が実は私たちの精神の支援者であるという点で、双方向的な支援によるインクルーシブな社会のあり方を提案するものではないだろうか。社会福祉という観点からアール・ブリュットを正しく受け止めるためには、社会の意識変革を迫るいくぶん毒を帯びた提言として、虚心坦懐にデユビユツフェの言葉に耳を傾ける必要がある。「障がい者の芸術」という囲い込みによって障がい者と非障がい者の区分を固定化するような旧来の社会制度を隠蔽するための都合の良いツールとしてアール・ブリュットを用いてはならない。

先に紹介したアトリエ・ゴルトシュタインのクティッチオ氏

は、発達障がいのある人の創作物をたまたま目にした時から、人生観が変わったのだという。彼らの世界把握の方法、表現の方法は自分たちのそれよりもどれほど優れているのか、そのことを痛感した彼女は、退職後の人生を彼らの創作活動の支援に捧げようと決意した。素晴らしい感性のアンテナを持つ彼らが才能を発揮できない社会は、何かが間違っているのだ。そうして設立された彼女のアトリエの運営方針は、一見すると支援やインクルージョンという概念とは程遠いようにも思える。しかし、特別な才能を理解し、尊敬し、畏怖するという彼女の姿勢に学ぶべき点が多い。それが芸術だけでなく社会の様々な分野に波及すれば、それは支援概念の転換にもつながる。アール・ブリュットを決して曲解せず、社会的提言として正しく理解することは、新しい時代の障がい者支援と社会的包摂を考えるうえで大いなるヒントとなることだろう。

付記 本稿は、科学研究費助成・基盤研究(C)「障がい者の創作活動の美術的評価方法の確立」(代表研究者・服部正、課題番号26670121)の成果の一部である。

# 註

(1) 以下の議論は、下記の文献による。Thévoz, Michel, "Adolf Wolf",

in *L'Art Brut*, Albert Skira, 1972, pp. 136-148.

- (2) 筆者が二〇一〇年一〇月に行った取材とインタビュー、及び同アトリエのウェブサイトの情報などによる。
- (3) たとえば、二〇一四年一〇月から翌年一月にかけてパリのラ・メゾン・ルージュで開催された「アール・ブリュット：abcdコレクション／ブリュノ・ドゥシャルム」展におけるハンス＝ヨルク・ゲオルギの作品展示など。
- (4) Jean Dubuffet, "L'art brut préféré aux arts culturels", 1949, in *Prospectus et tous écrits suivants I*, Gallimard, 1967, p. 202.
- (5) Lucienne Peiry, *L'art brut*, Flammarion, 1997, p. 57.
- (6) Dubuffet, *op. cit.*, p. 202.
- (7) Dubuffet, "Avant-projet d'une conférence populaire sur la peinture", 1945, in *op. cit.*, p. 34.
- (8) *Ibid.*, pp. 37-38.
- (9) Dubuffet, *op. cit.*, 1949, p. 202.
- (10) John M. MacGregor, "Art Brut chez Dubuffet. An Interview with the Artist. August 21, 1976", *Raw Vision*, no. 7, 1993, p. 51.
- (11) 「阪急、能勢電鉄「全席譲り合い」挫折、優先席復活へ」『神戸新聞』二〇〇七年一〇月一八日朝刊二五面など。
- (12) Gregg Bland, "The House of Mirrors: Clarence Schmidt", *Raw Vision*, no. 56, 2006, pp. 24-31. や参照(リマ)。

(はっとり ただし／芸術学)